

Trauma und Trauer in der Literatur vor 1989

Peter Hanenberg, Lissabon

Ein Satz des jüdischen Schriftstellers Wolfgang Hildesheimer hat mich lange Zeit provoziert, vor allem wenn ich daran dachte, dass Hildesheimer als Dolmetscher bei den Nürnberger Prozessen einer der ersten gewesen war, die auf direkte und drastische Weise mit den Gräueln der Nazi-Herrschaft konfrontiert wurden und dass ihn selbst nur das Exil vor Verfolgung und Tod bewahrt hatte. In einer biographischen Skizze aus den 50er Jahren schrieb Hildesheimer: "Ich habe einen interessanten Krieg verbracht."¹

Dieser Ausdruck schien mir lange unangemessen, keinesfalls geeignet die Dimensionen des Grauens zu erfassen, von denen Hildesheimer in Nürnberg eine ganz konkrete Vorstellung gewonnen haben musste. Als ich mich dann auf die Suche nach den Spuren dieses Grauens im Werk Hildesheimers machte, stellte ich fest, wie sehr die frühen Texte des Schriftstellers alles darauf anlegen, eben nicht daran zu rühren.² Die so genannten *Lieblosen Legenden*,³ mit denen Hildesheimer im Kreis der Gruppe 47 seine Laufbahn glanzvoll begann, sind der Ausdruck einer

Haltung, die die unmittelbare Erfahrung von Verbrechen und Mord in eine tiefgründige (eben lieblose) Heiterkeit überführt, hinter der sie kaum noch zu erkennen ist. Der Schrecken des Krieges wird als eine interessante Zeit mehr apostrophiert als bezeichnet.

Hildesheimers Werk als Schriftsteller und Maler ist ein meines Erachtens zu Unrecht fast in Vergessenheit geratenes Zeugnis für jenen Weg durch Trauma und Trauer, der für die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland bis 1989 so prägend war. Hildesheimers "lieblose" Anfänge in Geschichten voller Ironie und jenseits jedes kritischen Bezugs zur Gegenwart mögen als Dissoziationen ihre Zeit rückblickend ebenso gut repräsentieren wie die späteren Werke, mit denen Hildesheimer eine "Aufarbeitung der Vergangenheit" anging, deren Möglichkeit Adorno so eindrücklich bestritten hatte.

Die frühen Werke fallen ganz offensichtlich in jene Kategorie des von Hermann Lübbe als "kollektives Beschweigen" bezeichneten Verfahrens, an das Aleida Assmann kürzlich in einer Beschreibung möglicher Umgangsweisen "for dealing with a traumatic past" als "dialogic forgetting" noch einmal nachdrücklich erinnert hat.⁴ Zunächst verschrieb sich Hildesheimer danach in einer zweiten Phase seines Werks dem absurden Weltbild der Existentialisten (und gab deshalb einer Auswahl seiner Dramen den Titel *Stücke, in denen es dunkel wird*). Anfang der 60er Jahre und also zeitgleich mit der Debatte um die Verjährung der NS-Verbrechen im Umfeld zunächst des Eichmann- und dann des Auschwitz-Prozesses, werden die konkreten Erinnerungen immer drängender, der Bezug zu den Verbrechen der seinerzeit so genannten "jüngsten Vergangenheit" immer offensichtlicher. Die "Häscher", wie Hildesheimer die Personifizierung des Bösen nennt, setzen den Protagonisten in den Prosamomologen *Tynset* und *Masante*, auf eine Weise zu, die das Erzählen selbst betreffen.⁵ Waren die *Lieblosen Legenden* ganz offensichtliche

Dissoziationen, so sind Hildesheimers Monologe wie Flashbacks unmittelbarer Ausdruck eines zuvor verdrängten Traumas.

Die Geschichte war entsetzlich, aber sie gehörte einer Vergangenheit an, deren Bewältigung schließlich nicht *meine* Aufgabe war. Die Frage der Schuld oder der Kollektivschuld überließ ich meinem Unbewußten und wartete auf den Entscheid von innen.⁶

So hat Hildesheimer einmal sein Verhältnis zum Judentum beschrieben. Wiederum mag diese Aussage provozieren, aber sie benennt doch ganz konkret jenen Prozess der Trauerarbeit, der den Übergang von Gedächtnis zu Geschichte ausmacht. Der "Entscheid von innen" bestimmt ab Mitte der 60er Jahre nicht nur die Formen des monologischen Schreibens, die Hildesheimer nun pflegt. Er frisst vielmehr an den Grundfesten der Schriftstellereexistenz selbst, der Möglichkeit, der Erinnerung literarisch zu entsprechen.

Mit bewundernswerter Konsequenz hat Hildesheimer deshalb 1975 das Ende der Fiktionen verkündet,⁷ eine drastische Absage an jede Möglichkeit, den konkreten Erfahrungen der Geschichte noch fiktive Entwürfe abringen zu können. In dieser letzten Phase hat Hildesheimer sich nur noch der Biographie gewidmet, Bach und vor allem Mozart als den unerreichbaren Rätseln einer längst untergegangenen Welt - und Marbod, jenem unvergleichlich begabten Kunsthistoriker aus dem England des 19. Jahrhunderts, dessen bahnbrechende Ansichten nur deshalb nicht früher bekannt geworden sind, weil er erst noch auf seine Erschaffung durch Hildesheimer warten musste.⁸ Man könnte das Verfahren in Anlehnung an Aleida Assmann vielleicht als ein "remembering in order to forget" bezeichnen,⁹ wobei das, was Hildesheimer vieldeutig als "Sehnsucht nach Vergangenheit" bezeichnet,¹⁰ ausdrücklich als ein "Vergessen" und "Überspringen" des Traumas und seiner historischen Zeit gedacht ist. Diese erfundene Biographie ist in keiner Weise ein Widerspruch zum Ende der

Fiktionen: sie ist vielmehr ein weiterer Beweis dafür, dass sich Welt und Gegenwart einer fiktiven Durchdringung entziehen: man muss sie überhaupt erst erfinden - so wie Hildesheimer es in seinen bildkünstlerischen Collagen bis zum Ende seines Lebens 1991 getan hat. Mehr noch als die Vergangenheit war die Zukunft für den Schriftsteller unerträglich geworden.

Das Beispiel Wolfgang Hildesheimers könnte helfen, die schwierigen Wege von Trauma und Trauer vor 1989 zu beschreiben, ein Weg, auf dem Erinnern und Vergessen gleichermaßen ihre Zeit beanspruchen. Mehr noch als erinnern Müssen war für Hildesheimer vergessen Können das Lebensthema - und man wird ihm schwerlich einen Vorwurf daraus machen wollen.

Auch bei einem anderen Schriftsteller, der mit Hildesheimer das Geburtsjahr 1916, die Herkunft aus einer jüdischen Familie und die Erfahrung des Exils teilt, lässt sich die Beobachtung machen, wie langsam eine direkte Auseinandersetzung mit den Erfahrungen der NS-Zeit überhaupt erst möglich geworden ist. Man kann durchaus überraschende Parallelen finden zwischen Hildesheimer und Peter Weiss, dem heute ebenfalls wenig gelesenen Autor der *Ermittlung* und der *Ästhetik des Widerstands*.¹¹ Bis in den Anfang der 60er Jahre hatte Weiss vor allem experimentelle Texte vorgelegt, in denen historische und politische Interessen wie ausgeblendet erscheinen. Erst in seinem zweiten autobiographischen Prosawerk *Fluchtpunkt* von 1961 hat Weiss die Frage nach einer historisch-politischen Verantwortung öffentlich gestellt und am Ende des Buchs wie einen fiktiven Selbstauftrag an den Ich-Erzähler und Autor formuliert:

An diesem Abend, im Frühjahr 1947, auf dem Seinedamm in Paris, im Alter von dreißig Jahren, sah ich, daß ich teilhaben konnte an einem Austausch von Gedanken, der ringsum stattfand, an kein Land gebunden.¹²

Mit seinen bald darauf entstandenen Stücken über Jean Paul Marat und den Marquis de Sade einerseits und über den Auschwitz-Prozess in Frankfurt andererseits, hat Weiss diesen "Austausch von Gedanken" dann zu einer öffentlichen Parteinahme entwickelt, die es ihm erlaubte, zu den aktuellen politischen Herausforderungen auf dem Theater Stellung zu nehmen, sei es in dem USA-kritischen *Vietnam-Diskurs*, sei es in dem gänzlich vergessenen *Lusitanischen Popanz*. Dreh- und Angelpunkt dieses Engagements ist zweifelsohne die Erfahrung von Auschwitz, die historische, der Weiss durch sein Exil entkommen war, und die zeitgenössische, die er anlässlich eines Besuchs in Auschwitz im Umfeld des Frankfurter Prozesses zu einem dramatischen Dokument der Trauer und eines uneinholbaren Traumas formt:

Der Lebende, der hierherkommt, aus einer andern Welt, besitzt nichts als seine Kenntnisse von Ziffern, von niedergeschriebenen Berichten, von Zeugenaussagen, sie sind Teil seines Lebens, er trägt daran, doch fassen kann er nur, was ihm selbst widerfährt. [...] Jetzt steht er nur in einer untergegangenen Welt. Hier kann er nichts mehr tun. Eine Weile herrscht die äusserste Stille.

Dann weiss er, es ist noch nicht zuende.¹³

Dass es noch nicht zuende ist, das ist der Motor jenes Engagements, mit dem Weiss zu einem Vorreiter der Protestkultur wurde, an deren Ende er in West wie Ost zur *persona non grata* werden sollte.

Unzweifelbar wegweisend ist aber sein Drama *Die Ermittlung*, jener Versuch, das Geschehen in Auschwitz nicht auf die Bühne zu bringen (wie es Rolf Hochhuth versucht hatte), sondern als Gegenstand einer Gerichtsverhandlung zu dokumentieren. Und unerreicht ist bis heute der ästhetische, moralische, historische und politische Anspruch des dreibändigen Romans *Die Ästhetik des Widerstands* (1975, 1978, 1981), einer wahrhaft enzyklopädischen Zusammenschau von Unterdrückung und

Widerstand von der Antike bis ans Ende des Zweiten Weltkriegs. Ragte schon damals das monumentale Prosawerk wie ein erratischer Block aus der zeitgenössischen Literatur heraus, so erscheint es heute wie ein Fremdkörper einer längst untergegangenen Epoche, so voller Erfahrung, Wissen, Trauer und Hoffnung ist dieses Werk. Die Lektüre dieses Werkes war nie und konnte nie ein Vergnügen sein. Aber es teilte mit seinen Lesern die Einsicht, dass die Arbeit an der Erinnerung (und um Arbeit handelt es sich bei der Lektüre wirklich) den Opfern jene Würde zurückgibt, die ihnen im Leben genommen worden war. Die monumentale Aufgabe, der sich Weiss mit der *Ästhetik des Widerstands* widmete, ist historischer Genauigkeit ebenso verpflichtet wie der literarischen Dichte, ein Zeugnis jenes Austauschs von Gedanken, zu dem Weiss sich erst spät befreien konnte. Es ist derselbe Austausch von Gedanken, der Hildesheimer am Ende seines Lebens wieder so vergeblich erschien, dass er nur noch malen wollte.

Hildesheimer und Weiss: so ähnlich die Ausgangslage der beiden Autoren auch gewesen sein mag und so wenig sich beide zunächst direkt einer "Aufarbeitung des Traumas" gestellt haben, so unterschiedlich fallen doch die Antworten aus, die die Autoren in ihren Werken gesucht und gefunden haben. Hildesheimers Verzweiflung und Weiss' politische Optionen sind zwei legitime Konsequenzen einer historischen Erfahrung. Man wird kaum etwas verallgemeinern können, aber eins scheint gewiss: bei Trauma und Trauer sind Rezepte vergebens, und Zeit ist eine unabdingbare Voraussetzung, Inkubation ein stets in Rechnung zu stellendes Phänomen.

An einem dritten Beispiel möchte ich das noch einmal kurz erläutern, an einem Autor der zwar fast zwanzig Jahre jünger ist als die beiden zuvor genannten, der aber gleichwohl wie sie zur Gruppe 47 gezählt wird und mit dem vierbändigen Roman *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl* ein Erinnerungswerk vorgelegt hat, das der *Ästhetik des Widerstands* als das zweite große Werk über Traum und Trauer vor 1989

an die Seite gestellt werden muss.¹⁴ Uwe Johnson, 1934 geboren, gehört zu einer Generation, die NS-Zeit und Krieg nur als Kind und Heranwachsender erlebt hat, jünger noch als Günter Grass, der hier auch deshalb kurz erwähnt wird, weil er im selben Jahr wie Johnson seinen ersten großen literarischen Erfolg verbuchen konnte. Mit Günter Grass' *Die Blechtrommel* und Uwe Johnsons *Mutmassungen über Jakob* sowie - auch das sei nur erwähnt - Bölls *Billard um halbzehn* ist das Jahr 1959 das große Jahr einer ersten ambitionierten Auseinandersetzung mit der Vergangenheit aus der Perspektive einer Gegenwart, die sich ihrer selbst bewusst zu werden versucht.

Der Fall Uwe Johnson ist auch deshalb interessant, weil er die Gegenwart als Herkunft aus der Vergangenheit zu beschreiben versucht. Der berühmte Satz "Aber Jakob ist immer quer über die Gleise gegangen."¹⁵ mit dem die *Mutmassungen* beginnen, ist eine Feststellung, die eine Frage aufwirft: Wie konnte es gleichwohl zur Katastrophe kommen? Die genauen Umstände, Hintergründe und Verantwortlichkeiten werden im Zusammenspiel der Stimmen mehr angedeutet als festgestellt - und doch geben sie ein zuverlässiges Bild dessen, was geschehen sein könnte. Dabei ist Johnsons erster Roman kein Buch über die NS-Zeit, sondern über das zweite deutsche Trauma, die Teilung des Landes: Jakob Abs im Osten, Gesine Cresspahl im Westen. Aber diese beiden Figuren, ihre Vorfahren und Nachkommen werden noch den letzten von Johnson veröffentlichten Roman bevölkern, die zwischen 1970 und 1983 entstandenen *Jahrestage*. Gegenwart der Erzählung ist hier das Jahr zwischen dem 21. August 1967 und dem 20. August 1968, dem Tag der Besetzung Prags durch sowjetische Panzer und damit dem Ende des so genannten Prager Frühlings. Aber die vier Bände umspannen viel mehr als die Tage eines Jahres, sie reichen zurück in die Kindheit der Protagonisten und in die Zeit ihrer Eltern. Sie zeichnen jene Jahre nach, in denen in Deutschland Gewalt, Zerstörung und Teilung den Alltag der Menschen bestimmten.

Auch bei Johnson ist das Trauma also längst nicht zu Ende: es setzt sich fort in einer vom Ost-West-Konflikt geprägten Welt, deren Konsequenzen tief in den Alltag der Menschen hineinwirken. "Es ist noch nicht zuende", Weiss Schlussfolgerung könnte auch für Johnson gelten. Und auch Hildesheimer hat in einem kleinen Prosagedicht einmal geschrieben:

Ganz recht, ich sagte, / es sei nicht fünf vor / zwölf, es sei
vielmehr halb / drei. Das war um halb / drei. Inzwischen ist es
vier. [...]¹⁶

So lässt sich bei den drei hier behandelten Autoren feststellen, wie es in der Bearbeitung von Trauer und Trauma nicht um eine Abrechnung mit der Vergangenheit geht. Vielmehr ging es ihnen darum, Antworten zu finden auf die Herkunft der Gegenwart und ihre Zukunft. Anders als Hildesheimers verzweifelter Verstummen und anders als Weiss politische Parteinahme bietet Johnson Mutmassungen als Entwurf einer Geschichte: "Wie es uns ergeht, haben wir aufgeschrieben [...]",¹⁷ heisst es am Ende des vierten Bandes: wie die Wellen, die an den Strand schlagen, in New Jersey (wo die Geschichte einsetzt) und in Mecklenburg (wo sie eigentlich zu Hause ist). *Jahrestage*, das sind die Tage eines Jahres, jeder für sich voller Erfahrung und Vergangenheit, Vorhaben dazwischen und am Ende nichts versprochen.

Warum auch Uwe Johnson zu den Autoren gehört, die heute viel zu selten gelesen und besprochen werden, ist besonders schwer zu erklären. Michael Braun hat in seinem überaus beispiel- und einsichtsreichen Buch *Wem gehört die Geschichte* unterschieden zwischen "Literatur als aktiver Imagination" und "Literatur als Gedächtnisspeicher".¹⁸ Vielleicht ist die Zeit, in der Hildesheimer, Weiss und Johnson aktiv an der Imagination der Vergangenheit mitwirken konnten inzwischen selbst schon vergangen - und vielleicht sind sie als Gedächtnisspeicher noch nicht genug gewürdigt worden. Ich könnte mir aber auch eine dritte Funktion vorstellen, die gleichsam zwischen den beiden Polen liegen würde, nämlich nicht als

Gedächtnisspeicher einer vergangenen Zeit und nicht als aktive Imagination, sondern als Speicher jener Imaginationsformen, mit denen die Menschheit sich ein Erfahrungspotential erschrieben hat, dessen Vielfältigkeit jede Art von dogmatischer Zurechtweisung und Inanspruchnahme verbietet. Die deutsche Kultur mag darin besonders reich sein. Wenn sie deshalb, wie Michael Braun vermutet, "vorbildhaft auf die europäische Erinnerungskultur" ausstrahlen könnte,¹⁹ dann verdanken wir das auch solchen Autoren wie Hildesheimer, Weiss und Johnson. An ihre Erinnerungsformen zu erinnern, ihre Zweifel, Hoffnungen, Positionen und Optionen vor dem Vergessen zu bewahren, das wird eine Aufgabe gewesen sein können.

Anmerkungen

¹ Vgl. Peter Hanenberg: Wolfgang Hildesheimer. In: Hartmut Steinecke (Hrsg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1994, S. 582.

² Vgl. Peter Hanenberg: *Geschichte im Werk Wolfgang Hildesheimers*, Frankfurt/M. u.a.O. 1989.

³ Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Frankfurt 1991, Bd. I, S. 13-153.

⁴ Aleida Assmann: From Collective Violence to a Common Future. Four Models for Dealing with a Traumatic Past. In: Helena Gonçalves da Silva et al. (ed.): *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*, Newacastle 2010, S. 8-23; hier S. 9.

⁵ Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Frankfurt/M. 1991, hier Bd. II.

⁶ Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Frankfurt/M. 1991, Bd. VII, S. 163.

⁷ Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Frankfurt/M. 1991, Bd. VII, S.141-158.

⁸ Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Frankfurt/M. 1991, hier Bd. IV.

⁹ Assmann (Anm. 4), S. 9.

¹⁰ Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Frankfurt/M. 1991, Bd. VII, S.156.

¹¹ Peter Weiss: *Werke in sechs Bänden*, Frankfurt/M. 1991, Bd 5 (Dramen 2) und Bd. 3 (*Die Ästhetik des Widerstands*). Siehe dazu Peter Hanenberg: *Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben*, Berlin 1993.

¹² Peter Weiss: *Werke in sechs Bänden*, Frankfurt/M. 1991, Bd 2, S. 294.

¹³ Peter Weiss: Meine Ortschaft. In: Peter Weiss: *Rapporte*, Frankfurt/M. 1968, S. 113-124; hier S. 124.

¹⁴ Zum Vergleich zwischen Johnson und Weiss s. Günter Butzer: *Fehlende Trauer. Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München 1998; Michael Hofmann: Das Gedächtnis des NS-Faschismus in Peter Weiss' 'Ästhetik des Widerstands' und Uwe Johnsons 'Jahrestagen'. In: *Peter-Weiss-Jahrbuch* 4 1995, S. 54-77; Alexander Honold: Working on German memory. Peter Weiss and Uwe Johnson, in: *German studies in the post-Holocaust age*, ed. Adrian Del Caro, Janet Ward, Colorado 2002, S. 206-213; Susanne Knoche: Generationsübergreifende Erinnerung an den Holocaust. "Jahrestage" von Uwe Johnson und "Die Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss. In: *Johnson-Jahrbuch*. – Göttingen, Bd. 9, 2002, S. 297-316; Torsten Pflugmacher: *Die literarische Beschreibung: Studien zum Werk von Uwe Johnson und Peter Weiss*, Paderborn 2007; Martin Rector: Wahrnehmung und Erinnerung in Peter Weiss "Ästhetik des Widerstands" und Uwe Johnsons "Jahrestagen". In: *Johnson-Jahrbuch*. – Göttingen, Bd. 12, 2005, S. 91-100.

¹⁵ Uwe Johnson: *Mumassungen über Jakob*, Frankfurt/M. 1974, S. 7.

¹⁶ Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Frankfurt/M. 1991, Bd. VII, S. 556.

¹⁷ Uwe Johnson: *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl*. 4 Bde, Frankfurt/M. 1988., Bd. IV, S. 1891.

¹⁸ Michael Braun: *Wem gehört die Geschichte? Erinnerungskultur in Literatur und Film*, Sankt Augustin/Berlin 2010, S. 27.

¹⁹ Ebd., S. 112.